



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Ostatnia Wieczerza" Pawła Huellego (i Jany Unuk) jako konfrontacja z tradycją, własną i cudzą kulturą

Author: Bożena Tokarz

Citation style: Tokarz Bożena. (2013). "Ostatnia Wieczerza" Pawła Huellego (i Jany Unuk) jako konfrontacja z tradycją, własną i cudzą kulturą. "Przekłady Literatur Słowiańskich" (T. 4, cz. 1 (2013), s. 185-207).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Bożena Tokarz

Ostatnia Wieczerza
Pawła Huellego (i Jany Unuk)
jako konfrontacja z tradycją,
z własną i cudzą kulturą

W 2010 r., zaledwie trzy lata po polskim wydaniu, ukazał się w Słowenii przekład powieści *Ostatnia Wieczerza* Pawła Huellego w tłumaczeniu Jany Unuk. Dowodzi to, że podjęty przez autora temat jest interesujący nie tylko w jego kulturze rodzimej, co nie powinno szczególnie dziwić. Autor przywołuje obszar trzech religii oraz kultur stanowiących o ich podstawach. Dominuje jednak pytanie o to, co się stało (lub co się dzieje) z wielkim mitem chrześcijaństwa, podstawą ustanowienia religii i oczekiwanych związków międzyludzkich, okupionych przez Boga-Człowieka. Temat człowieka widzianego w czasie sakralnym i w czasie teraźniejszym, wywyższonego i sakralizowanego oraz człowieka małego i złego otwiera szeroki dyskurs antropologiczny, osadzony w polskim życiu artystycznym i społeczno-politycznym oraz w świadectwach przeszłości i w przypuszczeniach jej dotyczących. W powieści łączy się żywioł krytyczny w planie społeczno-politycznym i artystycznym z żywiołem uniwersalnym (sakralnym), ponad konkretnym czasem i przestrzenią. Kondycję człowieka określają obie przestrzenie, sytuując go wszędzie i zawsze, w której to perspektywie szczególną rolę odgrywa kultura nadawcy, dostarczająca mu możliwości informacyjnych, pochodzących z religii, przeszłości i teraźniejszości.

W świecie chrześcijańskim momenty graniczne w zakresie przenikania sacrum i profanum stanowi między innymi: Boże Narodzenie, Ostatnia Wieczerza, Ukrzyżowanie i Zmartwychwstanie oraz związane z nimi znaczenia sym-

boliczne wspólnoty, nadziei, przyjaźni, miłości, zdrady, śmierci (krzyżowania) i Odkupienia. Tworzą niezamknięty cykl zstępowania i wstępowania za sprawą ustanowienia Eucharystii, dzięki czemu w chrześcijaństwie został połączony w kształcie spirali czas judaistyczny, linearny, wyobrażany jako strzała, i czas antyczny (grecki), kolisty, przedstawiany jako koło. Momenty przechodzenia eksponują relacje Boga i człowieka oraz związki międzyludzkie w czasie *in illo tempore* i w czasie historycznie realnym, przyczyniając się również do rozważań gnostycznych. Usankcjonowane w planie religijnym znaczenia składają się na przyjęty system etyczny i związaną z nim aksjologię wykraczającą poza krąg wyznawców konkretnej religii.

O ile religia umacnia się w ciągłych powrotach w liturgii do czasu *in illo tempore*¹, aktualizując akt ustanowienia, o tyle sztuka w tak bezpośredni sposób nie wraca do początków, lecz strzegąc swej ciągłości istnieje między przeszłością a przyszłością, będąc tu i teraz. Paradoksalnie obie te domeny łączy wiara i przeżycie metafizyczne, jednakże pod warunkiem ich autentyczności. Sztuka zależy więc od: światopoglądu, doświadczeń zmysłowych, umysłowych, historycznych, społecznych, politycznych, systemu wartości, zdolności mentalnych i umysłowych oraz od zwykłej ludzkiej wrażliwości. W przeciwnym wypadku staje się grą stereotypów, klisz, gestów, konwencji. Huelle w powieści, nazywanej przez narratora kroniką, zderza z sobą powierzchowną religijność — stereotyp (zagarnia nawet Eucharystię), anomalie w instytucji Kościoła, dyskurs i akcje wokół Nowej Sztuki z tradycją malarską Ostatniej Wieczery i Ukrzyżowania, z księgą świętą — *Biblią*, doświadczeniami artysty-pielgrzyma do Ziemi Świętej (David Roberts, Juliusz Słowacki i Autor) oraz z wydarzeniami, jakie zaszły w polskim życiu społeczno-politycznym w ciągu ostatniego trzdziestolecia. Interpretuje wielki mit, przywołuje źródła i dowody wiary, szuka istoty człowieczeństwa, jej archetypicznej podstawy, zmuszając odbiorcę do postawienia sobie pytania o wartości (osobiste, zawodowe, zbiorowe). Wyobrażenie, sen, fikcja literacka mieszają się z realiami geograficznymi, społecznymi i artystycznymi faktami, a wszystko to w celu: destereotypizacji Ostatniej Wieczery, której stereotyp zepchnął w cień wagę symbolu ofiarowania, poświęcenia, wspólnoty, przejścia między ludźmi i między światami, a także ciągłego napięcia obecnego w człowieku między dobrem, altruizmem, pragnieniem zbawienia a złem, egoizmem, oszustwem, Judaszową zdradą; a także destereotypizacji obrazu sztuki i artysty jako awangardowego odkrywcy; demistyfikuje również obraz katolickiego duchownego jako pasterza, przewodnika i powiernika. Dotyka w ten sposób najbardziej wrażliwych wartości: religijnych, społecznych i estetycznych. Tropiąc współczesną manipulację na poziomie społecznym, religijno-wyznaniowym i artystycznym, narrator kroniki pokazuje, jak najwyższe idee i obrazy stają się stereotypami w rękach manipulatorów

¹ Por. M. Eliade: *Sacrum, mit, historia*. Tłum. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1970.

za sprawą nadania im jednostronnej i jednokierunkowej interpretacji, jak różnorodność i wieloznaczność można odczytywać stereotypowo, redukując bądź wymazując wynikające z nich wartości. Będąc w środku wydarzeń (śnionych i na jawie), jest on jednocześnie z boku; nie chce narzucać czytelnikowi jednej interpretacji zjawiska, dlatego wybiera postawę niepewności w technice pisanie e-maili, w podjęciu konwencji kroniki, odniesieniach intertekstualnych, w zwrotach warsztatowych do odbiorczyni, będących głośną repliką dialogu z nią, w wykorzystaniu poetyki snu, mozaiki, tworząc tekst, którego odbiór jest świadomie zawieszony na pasmach redundancji². Technika przekazu Huellego oparta na nadmiarze informacji (dopuszczalnym w kronice) komunikuje swoją strukturą o kondycji współczesnego człowieka w perspektywie jego aktywności jednostkowej i zbiorowej, artystycznej, zawodowej, społecznej i politycznej; miesza czasy i przestrzenie. Natłok bodźców zmysłowych (nie bez przyczyny ważnym elementem centralnego wydarzenia kroniki jest „korek” komunikacyjny) i umysłowych zmusza do dokonywania wyborów interpretacyjnych, opartych w rzeczywistości najczęściej na stereotypizacji lub znacznie rzadziej na próbie zrozumienia.

Wokół misterium Ostatniej Wieczery, na które składają się wszystkie możliwe ludzkie reakcje od oddania, przyjaźni, uwielbienia po zaprzęstwo i zdradę, koncentrują się opowieści w kronice. Większość z nich burzy stereotypy emocjonalne nacechowane pozytywnie w kulturze. Są one związane z życiem duchowym: z religią i ze sztuką. Ich zbawcza moc dotyczy perspektywy transcendentalnej: boskiej i ludzkiej. W jednym i w drugim przypadku przekraczana jest granica materialnej rzeczywistości w kierunku transcendencji różnie rozumianej w przeżyciu metafizycznym i estetycznym. W powieści został ujawniony mechanizm zagarnięcia przez stereotyp tego, co jest jego odwrotnością, czyli jednostkowości, wrażliwości, złożoności i niejednoznaczności. Ostatnia Wieczera pojawia się jako odniesienie do bieżących wydarzeń, tkwiące w podświadomości kulturowej, jako obrazy malarskie na jej temat, jako świecki powrót do czasu *in illo tempore* podczas sesji zdjęciowej w teatrze przy placu Węglowym oraz w postaci zniszczonego przez awangardyków obrazu Mateusza. A także jako wprowadzenie złożoności misterium do pustego gestu, bez świadomości jego znaczenia i pochodzenia.

Jednocześnie z zagarnianiem przez stereotyp sfer mu przeciwnych rozwija się w powieści wątek poszukiwania tajemnicy przez artystów takich, jak: Roberts, Słowacki i Autor, którzy próbują coś istotnego przeżyć, doznać i wyrazić, wierząc w możliwości odkrywcze sztuki. Ostatnia Wieczera nie jest dla nich martwą reprodukcją wiszącą na ścianie. Podobnie martwy jest stereotyp sztuki burzącej przeszłe dzieła, stereotyp sztuki awangardowej, która awangardą już

² Por. U. Eco: *Pejzaż semiotyczny*. Tłum. A. Weinsberg. Przedmowa P. Czerwiński. Warszawa 1972, s. 92—101 — na temat struktury komunikatu estetycznego.

nie jest, ponieważ nic nie mówi o człowieku. Stereotyp sztuki awangardowej powstał z pomieszania gestu artystycznego lub paraartystycznego z dziełem, ponieważ dzieło prawdziwie awangardowe nie tylko wyraża nowego człowieka, lecz także go odkrywa dla niego samego. W powieści awangardycy rozumieją awangardowość jako szokowanie samo w sobie odkrywcze, co bywa najczęściej pustym gestem.

Uniwersalna problematyka powieści Huellego sprawia, że ma ona wielu adresatów, a ich zasięg ogranicza wyłącznie język; wyjątek stanowią PRL-owskie realia, których jednak nie należy lekceważyć. Autorowi niewątpliwie zależy na szerokim i uniwersalnym odbiorze, o czym informują zamieszczone motta:

Historyję tę autor, który ją napisał, tak chciał mieć w imionach ukrytą, że nawet kraju, w którym się stała, nie chciał wyrazić dla wielkiej szkarady, która się w niej stała, nie chcąc kraju, familji i krewnych, jeszcze podobno żyjących, wstydzić: kędykolwiek się stała, dosyć na tym — jako on mówi — że jest prawdziwa.

Michał Jurkowski, *Historyje świeże i niezwykajne*, około 1714³

oraz

Byłem dla nich życiem, lecz oni byli dla mnie śmiercią.

Mani, Psalm CCXLVI⁴

Realia i konkretne wydarzenia obecne w tekście pełnią funkcję *exemplum* wykorzystywanego, tak jak w dawnych kronikach i w kazaniach. Motta nie pozostawiają wątpliwości co do hipotezy interpretacyjnej⁵ zawartej w tekście. Opisywane zdarzenie, które ma bogate kulturowo (w czasie i w przestrzeni) asocjacje, jest wartościowane jako „szkaradne”, wyrażnie wskazując na kontekst etyczny, aksjologiczny i ontologiczno-antropologiczny. Wobec takiego sygnału pozornie odległe od siebie wydarzenia układają się w cztery wątki: etyczno-antropologiczny, etyczno-artystyczny, etyczno-społeczny i psychologiczny. Ich źródłem są: nowotestamentowa Ostatnia Wieczerza, liturgia Eucharystii oraz ikonografia Ostatniej Wieczerzy. Wielki mit kultury chrześcijańskiej⁶ stał się podstawowym symbolem w języku liturgicznym Kościoła, pozwalającym na ciągłe powroty do czasu *in illo tempore*. Jednocześnie podlegał stereotypizacji, czyli redukcji przesłanek zawartych w opowieści biblijnej, stając się znakiem indywidualnego poświęcenia i przeistoczenia cierpienia w dobro, znakiem zdrady Mistrza i wspólnoty, śladem fundującym wspólnotę, a wszystko to w zależności

³ P. Huelle: *Ostatnia Wieczerza*. Kraków 2007, s. 7.

⁴ Ibidem.

⁵ Por. U. Eco: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa 1994, s. 127—134.

⁶ Osobną uwagę należałoby poświęcić relacjom między mitem a stereotypem.

od interpretatora, kapłana i artysty. Jednym z pierwszych przesunięć w wyobrażeniu Ostatniej Wieczerzy był przekład *Biblii* na język łaciński, tzw. *Wulgata*, gdzie greckie słowo *anέkeito* przetłumaczono jako *discumbebat*, co oznacza ‘zasiadł’, zamiast ‘położył się’. Do zmiany znaczenia doszło najprawdopodobniej pod wpływem kultury przyjmującej (chrześcijańskiej), w której pozycja półleżąca lub leżąca kojarzyła się z rozwiązłością, niezależnie od opisanego w Ewangelii (Mateusza, Łukasza czy Marka) wydarzenia. W tym kierunku rozwijały się też wyobrażenia ikonograficzne.

Na przestrzeni czasu zawarty w źródłach komunikat uległ stereotypizacji, pozostała jednak pewna potencjalność, której możliwości zaistnienia sprawdza narrator w planie etycznym. Z przesłaniem tym koresponduje na zasadzie kontrpunktu zamieszczona na okładce polskiego wydania fotografia Bena Willikensa zatytułowana *Abendmahl*. Przedstawia ona ideę i interpretację współczesną Ostatniej Wieczerzy: nakryty obrusem pusty stół w głębi neoklasycystycznej sali, przy którym nikt nie zasiada, jakby oczekiwano na biesiadników. Brakuje apostołów i ich Nauczyciela. W powieści zniknęli oni z płótna Mateusza, zniszczonego przez awangardyków. Na fotografii jeszcze nie zasiedli do stołu lub już odeszli.

Wartości etyczne zostały postawione w centrum powieści Huellego, ponad kulturami i religiami, ujawniając się w różnych formach, wydarzeniach i ludziach, tak jak scena ukrzyżowania z Ewangelii na obrazach dawnych mistrzów — Antonella da Messina, Andrei Solaria, Michelle’a da Verona, Belliniego. Wymienieni malarze przedstawiali scenę ukrzyżowania Jezusa na tle niezgodnym z autentycznym pejzażem Jerozolimy, lecz bliskim im krajobrazowo lub wyobrażeniowo, ponieważ chcieli przybliżyć dramat Człowieka-Boga, który mógł wydarzyć się w każdym miejscu: „Jakby mówili widzowi: spójrz, to zdarzyło się wszędzie, także w twoim mieście”⁷. Taki wybór koncepcji przedstawieniowej stanowi jedną ze strategii wejścia odbiorcy w kontakt z przeżyciem przedstawiającego artysty. Inaczej zrobił David Roberts, dbając o realizm miejsca. Owo tło w obrazach wielkich mistrzów wiele mówi o granicach wyobraźni, rozumienia, kulturowej i osobistej interakcji z tematem, postrzegamy bowiem to, co chcemy widzieć, czyli w taki sposób, do jakiego przygotowała nas nasza kultura oraz indywidualne możliwości zmysłowe i umysłowe. Huelle nie bez przyczyny wprowadził stereotyp religijny w polską rzeczywistość ostatnich dwudziestu lat. Wrażenie narratora o tym, że w każdej chwili „można przekroczyć granicę, za którą kontury rzeczy, spraw i ludzi tworzą odmienny wzór”⁸, podkreśla zależność między treścią postrzeżenia a miejscem, czasem i perspektywą podmiotu, mimo wyznania narratora-kronikarza, który przytacza Mrożka: „[...] nie zobaczyłem tego, co pragnąłem, lecz to, co musiałem

⁷ P. Huelle: *Ostatnia Wieczerza...*, s. 66.

⁸ Ibidem.

ujrzyć”⁹. Stereotyp religijny (wiarą) oraz estetyczny wprowadzony w polski kontekst nie zmienił się, ponieważ żaden stereotyp nie jest podatny na zmiany, jednak zabieg ten zmusza do ujżenia tego, czego nie chce się dostrzegać, co wywołuje pytania, prowokuje do wartościowania i przede wszystkim do myślenia. Stereotypy: ‘Polak wierzący i katolik to prawy i dobry człowiek’ oraz ‘Prawdziwym artystą jest artysta awangardowy, ponieważ burzy tradycję’, ‘Wolność i solidarność nie dopuszcza nadużyć moralnych’, zostały zde-maskowane w konfrontacji z rzeczywistością, służąc gorzkiej diagnozie etycznej, artystycznej i społecznej. W naszkicowanym obrazie są jednak miejsca niedookreślone, pozostawiając inną możliwość, nadzieję, co dobitnie wyraża fotografia na okładce książki. Osąd autora w niej wyrażony nie przekreśla więc ewentualnych zmian, przyszłość pozostaje niewiadoma, jak niezajęte miejsca przy stole.

Z punktu widzenia przekładu uniwersalizm niewątpliwie sprzyja tłumaczowi, jak również odbiorcy docelowemu. Jednak przekraczane w tłumaczeniu granice języka inaczej modelują wzór, co wynika z odmienności rzeczywistości drugiego języka, wyrażanej przez jego leksykę, morfologię, składnię i wpisany weń styl komunikacji, inne doświadczenia mentalne, historyczne, społeczne, polityczne, artystyczne, a nawet administracyjno-prawne. Dlatego tłumacz jest bardzo ważnym aktorem na scenie komunikacji międzykulturowej. On kształtuje obraz obcej kultury, tworząc obraz autora, jego dzieła, wyobraźni, wrażliwości, jak również wzbogacając własną kulturę poznawczo i emocjonalnie. Od niego zależą reakcje afektywne czytelnika, ponieważ w język wpisany jest sposób postrzegania i interpretowania danych doświadczeniowych¹⁰. Sprawia, że czytelnik po lekturze jego przekładu będzie poszukiwał innych książek tego samego autora bądź nie.

Książka istniejąca w języku jest również towarem rynkowym, a więc ważne jest także jej opakowanie, tzn. okładka, która powinna sygnalizować zawartość książki. Często tłumacz współdziała w tym zakresie z wydawcą, choć zdarza się też, że nie ma między nimi korespondencji. Dla powieści Huellego wybór zdjęcia na okładkę okazał się bardzo istotny ze względu na jej sens. Na fotografii Bena Willikensa stereotyp kulturowy został zredukowany do schematu oczekującego na wypełnienie. Zapowiada to zawartość problemową książki.

Jest też możliwe, że oznacza nie tylko brak, czyli śmierć Boga i człowieka, lecz wskazuje na konieczność wyjścia z wyobrażeń stereotypowych z punktu widzenia przedstawiającego, wyrażającego bardziej siebie i swój czas niż prezentowane wydarzenie. Należy bowiem pamiętać, że fresk *Ostatnia Wieczerza* Leonarda da Vinci z refektarza klasztoru Dominikanów S. Maria delle Grazie

⁹ Ibidem.

¹⁰ Por. prace językoznawców kognitywistów, np.: G. Lakoffa, R. Langackera, L. Talmy’ego czy E. Tabakowskiej.

w Mediolanie opiera się również na redukcji, będącej podstawą powstania stereotypu. Począwszy od niego scena ta jest przedstawiana według błędnego, bo nowożytnego, schematu wyobraźniowego. Zgodnie z życiem obyczajowym z czasów nowotestamentowych, Jezus i apostołowie leżeli przy stole na poduszkach, wspierając się na lewym przedramieniu. W owym czasie siedziały kobiety i dzieci. Uproszczeniem Leonarda kierowały emocje, a nie chęć poznania aktu ustanowienia Eucharystii, te same, które kazały malarzom przedstawiać scenę ukrzyżowania Chrystusa na tle portowego pejzażu. Przybliżając odbiorców do realiów rodzimych, zacierali oni prawdę miejsca i czasu, zawierające inne przesłanki przeżycia, inny obraz świata i człowieka.

Stereotyp Ostatniej Wieczerzy Leonarda da Vinci został powielony w tysiącach reprodukcji, stając się podstawą dalszych procesów stereotypizacyjnych. Może dlatego na okładce zamieszczona została fotografia odsyłająca do znanego fresku, lecz nie do końca, ponieważ brakuje na niej biesiadników i Nauczyciela. Ten brak może oznaczać żal z powodu umykającej perspektywy transcendentalnej, a także odwołanie do ikonografii renesansowej i jej polskiej tradycji.

Okładka słoweńskiego przekładu powieści prezentuje fragment obrazu jednego ze starych mistrzów — Philippe’a de Champaigne’a *Ostatnią Wieczerzę* z 1648 r. z wizerunkiem Jezusa dokonującego przeistoczenia, utrwalonym również na wielu reprodukcjach. Taki wybór ikonograficzny sugeruje porządek *in illo tempore*, ciągłego powrotu, czasu świętego nieulegającego zmianom albo książkę z zakresu historii sztuki. Nie ma w niej zapowiedzi współczesnego dramatu etycznego, potencjalności, połowicznej pustki świata ograbionego z Boga i z człowieczeństwa przez człowieka zmaterializowanego i w znacznej mierze zreifikowanego. Wydawca słoweński, niezgodnie z intencją utworu¹¹, wypełnił puste miejsce, przekazując odbiorcy błędną informację, o czym traktuje książka, podczas gdy jej sens kształtuje interakcja z czytelnikiem, mającym w świadomości stereotyp utrwalony przez wychowanie, edukację i wyznanie¹². Jednocześnie kieruje uwagę odbiorcy w stronę ikonografii barokowej, mającej w Słowenii bogatą tradycję, o wiele bogatszą niż tradycja renesansowa.

Wybór okładki jako sygnału sekundarnego, obok tytułu¹³, na temat zawartości książki stanowić może również przejaw dokonującego się transferu oryginału do kultury przyjmującej, dysponującej innymi przesłankami jego rozumienia, nawet mimo językowej bliskości i tak uniwersalnego w kulturze chrześcijańskiej tematu, jak Ostatnia Wieczerza. Przekład za pomocą medium ikonicznego pokazuje — w tym przypadku — że został zaimportowany autor, lecz nie

¹¹ Por. U. Eco: *Nadinterpretowanie tekstów*. W: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. Collin. Tłum. T. Bieroń. Kraków 1996, s. 45—65 — na temat potrójnej intencyjności dzieła literackiego.

¹² Na osobną uwagę zasługuje jednocząca rola stereotypu w procesach utrwalania samoświadomości zbiorowej.

¹³ Por. D. Danek: *Dzieło literackie jako książka*. Warszawa 1980 — na temat funkcji tytułu.

wyeksportowano czytelnika¹⁴, podczas gdy obowiązuje w tym względzie równowaga. Tłumaczy się jednak teksty¹⁵, a więc ma miejsce transfer językowy z jednej kultury do drugiej, co oznacza, że przesunięcie znaczeniowe (dokonane najprawdopodobniej przez wydawcę) nie tyle dotyczy działania tłumacza, ile dowodzi funkcjonowania odmiennych schematów wyobraźniowych w kulturze wyjściowej i w kulturze przyjmującej przekładu.

Stereotypy są wytworem obserwacji, wyobraźni i emocji kierującej zawartym w niej wartościowaniem, czyli miejsca ich powstawania lub funkcjonowania odgrywają istotną rolę w interpretacji, jak np. w sferze ikonicznej stało się z okładką wprowadzającą odbiorcę w inny krąg asocjacji. Należą do sfery wyobraźni ukształtowanej pod wpływem doświadczenia zmysłowego i umysłowego, na które składają się: dzieje, kultura, literatura, wiedza itp. Pochodzą z zewnątrz literatury, choć literatura i sztuka mogą je również wytwarzać w powszechnej świadomości. Dlatego definicja Waltera Lippmanna trafnie uogólnia wszystkie formy stereotypu „jako obrazy w naszych głowach”¹⁶, lecz nie wyjaśnia jego istoty i sposobu funkcjonowania. Takim zakodowanym w pamięci obrazem może być dla słoweńskiej kultury wyobrażenie Ostatniej Wieczery w ikonografii.

Adam Schaff zauważył, że „stereotyp nie jest kategorią myślowo-logiczną, lecz myślowo-pragmatyczną, tzn. związaną z działaniem człowieka”¹⁷, skupionym w tym przypadku na silnie emocjonalnym stosunku do zdarzenia ewangelicznego. Aspekt pragmatyczny ogranicza jego sprawność poznawczą, ponieważ procesy mentalne ulegają redukcji i ukierunkowaniu, czyniąc go narzędziem manipulacji, a także przekonaniem konsolidującym zbiorowość przez zapewnienie poczucia bezpieczeństwa w grupie wartościowanej ze względu na posiadaną siłę, postawy etyczne, upodobania estetyczne itp. Jednocześnie z działaniem dowartościowującym „swoich” stereotyp pozbawia obcych wartości pozytywnych za pomocą tego samego mechanizmu redukcjonistycznego. Odgrywa więc w komunikacji kulturowej i międzykulturowej zarówno rolę pozytywną, jak i negatywną. Stereotypy odnoszą się w mniejszym stopniu do jednostki niż do zbiorowości, choć jednostka konceptualizuje je w różny sposób. Stanowią własność jakiejś wspólnoty, zapewniając jej tożsamość. Ich nacechowanie emocjonalne sprawia, że do rozumu użytkowników docierają jako sądy, obrazy i zachowania obowiązujące, nadając im charakter ambiwalentny. Są wynikiem pospiesznego generowania informacji, które koordynują emocje, a nie przesłanki logiczne.

¹⁴ Por. F. Schlaiermacher, cyt. za: E. Tabakowska: *Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki*. W: *Przekład, język, kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin 2002, s. 25–34.

¹⁵ Por. E. Balcerzn: *Słowo wstępne (Przekład całkowity, czyli o potędze hiperboli)*. W: P. Ri-cœur, P. Torop: *O tłumaczeniu*. Tłum. T. Swoboda, S. Ulaszek. Wstęp E. Balcerzan. Gdańsk 2008, s. 27–28.

¹⁶ W. Lippmann: *Public Opinion*. New York 1956, s. 138. Cyt. za: Z. Mitosek: *Literatura i stereotypy*. Wrocław 1974, s. 14.

¹⁷ A. Schaff: *Szkice z filozofii języka*. Warszawa 1967, s. 116.

Przybierają różne formy: językową w sposobie profilowania wypowiedzi, w postaci przysłów, frazeologizmów i innych zjawisk leksykalnych; literacką — tematy, fabuły, styl, również powstałe w języku; ikoniczną — przedstawienia wizualne; behawioralne — zachowania kulturowe; kulturową — rytuał (w sferze sacrum), obyczaj (w sferze profanum)¹⁸.

Ze stereotypów korzysta również twórca, wprowadzając je w interakcje z innymi danymi obserwacyjnymi, jak to się dzieje w powieści Huellego, a także je wytwarza, jeżeli jednoznacznie ukierunkowuje swoją wypowiedź. Bywają więc weryfikowane w procesie destereotypizacji, wchodząc w zakres szerokiej sieci interakcyjnej, tworzącej intertekstualny dialog. Powieść Pawła Huellego buduje skomplikowany układ destereotypizacyjny, skupiając się na czterech kręgach wartości społecznych: na wolności, wspólnocie oraz na religii i sztuce je modulującej w perspektywie etyki i estetyki. Wolność i wspólnota opierają się na dwuwartościowości dobra i zła. Wartości te wykazują wewnętrzną ambiwalencję, a ich zakresy wykluczają się częściowo. Wspólnota wymaga bowiem podporządkowania się interesom zbiorowości nie zawsze dodatnio nacechowanym, ponieważ powstaje ze względu na jakiś cel, dobry albo zły, czyli nie jest wartością samą w sobie. Może być wspólnotą hierarchiczną lub demokratyczną. *Słownik języka polskiego* podaje, że wspólnota to: 1. „odznaczanie się wspólnymi cechami, wspólne posiadanie, użytkowanie czegoś [...]”; 2. „to, co łączy, zespała; więź, spójnia”; 3. „organizacja, społeczność związana wspólnym pochodzeniem, wspólnym życiem, wspólnymi interesami, wspólną własnością itp.”¹⁹ Jej utrzymaniu służą stereotypy.

Podobnie ambiwalentna jest kategoria wolności, która — w przeciwieństwie do wspólnoty — w pierwszej kolejności nastawiona jest na jednostkę, jej działanie i tożsamość; oznacza również niezawisłość jakiejś zbiorowości oraz prawa jednostki „wyznaczone przez dobro powszechne, interes narodowy i porządek prawny”²⁰. Rozumiana i manifestowana bywa jako: anarchia (pozostawanie poza jakimkolwiek prawem), egocentryzm i egoizm, prawo do buntu, własna dominacja (społeczna, polityczna, artystyczna), wierność sobie. Również nie jest wartością samą w sobie i, podobnie jak wspólnota, generuje stereotypy, które funkcjonują w kulturze.

Natomiast religia i sztuka generujące wyższe wartości społeczne wynikają z niematerialnych potrzeb człowieka — metafizycznych i estetycznych, konstytuujących formy jego egzystencji. Wolność i wspólnota są ich komponentami, przy czym religia oznacza wspólnotę wiary z wszystkimi tego konsekwencjami (ontologicznymi, epistemologicznymi, społecznymi i kulturowymi). Podporząd-

¹⁸ Por. B. Tokarz: *Twórca — stereotyp — profilowanie, czyli literacka rzeczywistość alternatywna*. W: *Stereotyp w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki, G. Gazda. Warszawa 2003, s. 161—172.

¹⁹ *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. 3. Warszawa 1981, s. 766—767.

²⁰ Ibidem, s. 748.

kowuje wolność jednostkową, lecz jej nie eliminuje w zakresie empatii, przeżycia i postrzegania. W polu semantycznym sztuki na pierwszy plan wysuwa się wolność jednostki, związana z kreowaniem, empatią, przeżywaniem i postrzeganiem, choć wspólnotę zapewnia tradycja, czyli ciągłość procesów artystycznych, stosunek do własnego tworzywa w granicach nurtów, kierunków, grup i szkół artystycznych. Wspólnoty religijne i artystyczne nie są również wolne od stereotypów wytwarzanych po obu stronach procesu komunikacji, nadawcy i odbiorcy, jednostkowych i zbiorowych, ponieważ stereotyp nie musi mieć swojego autora.

Dwuwartościowość logiczna i etyczna jest wpisana w wymienione wartości społeczne, stanowiąc egzemplifikację tezy Hegla o innobytach: zło jest innobytem dobra, brzydota — piękna i odwrotnie, to znaczy, że nie ma ostrej granicy między kategoriami²¹, podobnie jak jej nie ma między tak ocenianymi osobami, zjawiskami i działaniami. Ich kompleksowość pozwala bowiem na różne, odmienne użycie w zależności od ukierunkowującej jednostki, miejsca i czasu. Nie ma w tym prostego relatywizmu dopuszczającego wszystkie możliwości, lecz przejawia się obecność kontekstu osoby i czasoprzestrzeni, co zmienia paradygmat postrzegania, a wraz z nim obraz rzeczy. Do takiej „prawdy” próbuje dotrzeć narrator, między innymi nie mogąc ucieleśnić zła symbolizowanego przez postać Judasza. Nikt nie wie, kto z uczestników sesji zdjęciowej w teatrze przy placu Węglowym będzie przedstawiony jako Judasz. Ktoś jednak był, lecz obraz zniszczyli awangardzcy. Odbiorcy pozostawia się ocenę moralną przedstawionych postaci. Stanowi to przesłankę do sformułowania sądu, że zło istnieje we wszystkich, lecz w różnym stopniu nasilenia, w zależności od parametrów jednostkowych (psychologicznych, etycznych, estetycznych, aksjologicznych), czasowych i przestrzennych. Myśl taką, spoza struktury tekstu, egzemplifikuje między innymi legenda, jaka zrodziła się wokół powstającego 10 lat fresku Leonarda da Vinci *Ostatnia Wieczerza*, która opowiada o wybieranych przezeń modelach postaci Jezusa i Judasza. Według niej, malarz znalazł idealnego człowieka

o szlachetnym wyglądzie, głębokim spojrzeniu i twarzy, z której zdała się promieniować natchniona dobroć. Leonardo namalował go — jak przytacza Władysław Kopaliński, po czym, kolejno, wszystkich apostołów, z wyjątkiem ostatniego, Judasza. Tymczasem mijało już 10 lat od rozpoczęcia fresku, malarz zaczął więc zwiedzać najbardziej podejrzane szynki i oboże w nędznych zaułkach Mediolanu, szukając tam jakiegoś wyrzutka społeczeństwa, przestępcy, obwiesia. Gdy wreszcie znalazł idealnego pod tym względem typu, powiedział mu: „chcę żebyś mi pozował do obrazu!”. „Dobrze — odpowiedział tamten — raz już Panu pozowałem. Byłem Chrystusem”²².

²¹ Por. Hegel: *Nauka logiki*. Tłum. A. Landman. Za fragmentami przytoczonymi przez: T. Kroński: *Hegel*. Warszawa 1966, s. 145—149.

²² W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Wyd. 4. Warszawa 1991, s. 808.

Był to ten sam człowiek, lecz los, okoliczności miejsca i czasu wydobyły inne jego cechy niż te poprzednio dominujące. Kategoria innobytu wyjaśnia również (poza abstrakcją), jak ryzykowne jest przypisywanie komuś lub czemuś jednej z wartości. Stereotypy ukierunkowują wartości przez dokonaną redukcję koniecznych przesłanek. Może dlatego potrzebny jest Dekalog, stanowiąc aksjologiczny punkt odniesienia zarówno dzięki swej metaforyczności, jak i bezpośredniości nakazu, np. nie zabijaj, nie kradnij itp.

Huelle posługuje się stereotypami w zakresie wymienionych wartości społecznych, dokonując ich destereotypizacji, czyniąc opowiedzianą historię aktualną, lokalną i globalną, uniwersalną. Odbiorca kroniki jest ciągle obecny w tekście tak, by można było czytać powieść jako głośną replikę dialogu z nim, ponieważ unaocznia akt komunikacji z zastosowaniem techniki pisania e-maili. Umożliwia to jeszcze jedną interpretację, przez niedomknięcie struktury fabularnej. Szczególne miejsce w koncepcji całości zajmują stereotypy: wolności, odkrywczości (awangardowości) i jednostkowości sztuki; życia artysty; walki w imię religii, muzułmanina-taliba, Judasza jako wcielenia zła, zdrady oraz na innej nieco zasadzie powstającego stereotypu duchownego — ksiądz Monsignore. Rekonstrukcja koncepcji, struktury utworu i stylu przebiega w przekładzie poprawnie. Są one komponentami stereotypu Ostatniej Wieczerzy, powstałego na podstawie wielkiego mitu chrześcijaństwa.

Tłumaczka słoweńska trafnie odczytała intencję tekstu i styl wypowiedzi, dostarczając odbiorcy docelowemu dobrej lektury w jego rodzimym języku. Rekonstruuje sieć zależności asocjacyjnych z zachowaniem powtarzających się sformułowań, których celem w oryginale było wskazanie węzłów semantycznych, np. postać początkowo bez imienia, będąca wcieleniem ludzkiego zła, która pojawia się we śnie i w przedstawianych wydarzeniach. Jest ona współczesnym wcieleniem Judasza w różnych postaciach o podobnych cechach. Zawsze jest to mężczyzna tak samo opisywany aż do jego identyfikacji jako Ibrahima ibn Taliba. Jego niezmiennymi atrybutami są: kałasznikow przewieszony przez ramię i motocykl. Niewielkie modyfikacje frazy: „przez ramię przewiesił kałasznikowa” (20) na „z kałasznikowem przewieszonym przez ramię” (133), „i przewiesił kałasznikowa z powrotem przez ramię” (134), do identyfikacji: „Był to ten sam mężczyzna, który z kałasznikowem przewieszonym przez ramię naszedł go w stróżówce Michajła” (169)²³, zostały w przekładzie zachowane. Są one ironicznie, a czasem przewrotnie nasemantyzowane. Tyko dzięki zachowaniu takich samych powtórzeń: „čez ramo si je obesil kalašnikovko” (20), „s kalašnikovko obešeno čez ramo” (135), „in si spet obesil kalašnikovko čez ramo” (136), aż do rozpoznania „To je bil isti moški, ki ga je s kalašnikovko, obešeno čez ramo,

²³ P. Huelle: *Ostatnia Wieczerza...*, s. 159. Podane w nawiasach strony odnośnie do cytatów w języku polskim pochodzą z tego wydania.

presenetil v Mihajlovi čuvajnici” (162)²⁴. Powtórzenie obnaża stereotyp ‘każdy muzułmanin jest talibem’ i ‘każdy talib, muzułmanin, jest zabójcą, terrorystą’, ponieważ ta sama informacja w innym kontekście powtórzona hiperbolizuje przez wzmocnienie pierwszą informację. Ujawnia się niewystarczalność jednej przesłanki wykorzystanej do uogólnienia, a znaczenie przekazu ujawnia swój prymitywizm. Tłumaczka pamięta, że powtarzalność jest ważną cechą stereotypu i demystyfikujących go zabiegów.

Autor posługuje się często imionami i nazwami własnymi w funkcji stereotypizacyjnej (bo i on tworzy stereotypy). Większość nazwisk ma charakter emblematyczny, ponieważ wskazują na cechy ich osobowości, a nie typ osobowości, jak antonomazja. Antonomazja i emblematyzacja służą tworzeniu stereotypów, podobnie jak mechanizm entymematu generujący stereotyp. Ten ostatni stanowi podstawę mentalną pojawiającego się w powieści mężczyzny z kałasznikowem, ujawnionego pod nazwiskiem Ibrahima ibn Taliba. Entymemat stanowi formę błędnego sylogizmu, który kompromitowany jest w tekście.

Przykładem stereotypu funkcjonującego jako antonomazja jest Siłaczka w kulturze polskiej. Określenie siłaczka odnosi się do cech fizycznych. W kulturze polskiej, za sprawą opowiadania Żeromskiego, zostało potraktowane jako imię własne i wskazuje na etykę obowiązku oraz poświęcenia w konfrontacji z etyką „szczęścia”.

Natomiast stereotyp ludzkiego zła, „mężczyzna z kałasznikowem”, zidentyfikowany jako Ibrahim ibn Talib, wynika z następującego rozumowania: talibowie są muzułmanami, zatem wszyscy muzułmanie są terrorystami, a więc ze schematu błędnego sylogizmu. Entymemat leżący u podstaw stereotypu ma dużą siłę perswazyjną. Choć takie stwierdzenie jest wątpliwe, funkcjonuje w zbiorowości jako silny argument. Jako sąd podany do wierzenia opiera się na emocjach i nieumotywowanie zamienia mały kwantyfikator logiczny (niektórzy) na wielki (wszyscy). Entymemat jako jeden z mechanizmów generujących stereotyp „nie musi prowadzić — jak pisze Jerzy Ziomek — do błędnego wnioskowania, bo przesłanka może być oczywista; wnioskowanie entymematyczne bywa jednak naganne ze względu na ukryte ryzyko nieuświadomionego błędu w przesłance lub — co gorsza — błędu świadomie ukrytego”²⁵. Na drodze takiego rozumowania religia w powieści Huellego opatrzona jest także znakiem zapytania, jeżeli niektórzy jej wyznawcy zabijają, a niektórzy jej kapłani nie postępują w zgodzie z Dekalogiem. Nie można więc zła przypisywać jakiegokolwiek religii monoteistycznej.

Ze względu na duży stopień destereotypizacji i stereotypizacji słuszna jest decyzja translatorska Jany Unuk o tym, by nie tłumaczyć imion własnych, cze-

²⁴ P. Huelle: *Zadnja večerja*. Prev. J. Unuk. Ljubljana 2010. Podane w nawiasach strony odnośnie do cytatów w języku słoweńskim pochodzą z tego wydania.

²⁵ J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 292.

go tłumacza przestrzega nie tylko w utworze Huellego, lecz we wszystkich swoich przekładach. W ten sposób zachowuje element obcości, wzbudzając czujność odbiorcy docelowego, która ma go uchronić przed zbyt pochopnym utożsamieniem z własnymi horyzontami poznania i przeżywania. Zachowanie obcości będącej przyczyną, dla której tłumaczy się literaturę, ma jednak granice wyznaczone przez możliwość akceptabilności tekstu w kulturze przyjmującej. Wyznacza je kultura, jak świadczy o tym choćby przykład okładki słoweńskiego przekładu, wyobrażenia i paradygmaty poznawcze, a przede wszystkim norma językowa w zakresie użycia systemu językowego, w którą wpisana jest kultura, miejsce i jej dzieje kształtujące wyobraźnię. Język jednak podlega rozwojowi wraz z poszerzaniem się granic ludzkiego odczuwania i poznania. Zmienia się jak żywy twór, niosąc w sobie pamięć przeszłych użyć. Parametry poznania zawarte w języku stanowią narzędzie odczuwania i poznania. Ich wrażliwość na granice zrozumienia i zaakceptowania obcego utworu sprawdza tłumacz, ponieważ może poszerzyć i wzbogacić je za pomocą wzorca obcego, pod warunkiem, że będzie on zrozumiałą.

Stereotypy nie tylko są wyrażane w języku, lecz każdy język istnieje na zasadzie stereotypu, czyli jak piszą kognitywni językoznawcy, na mocy schematu, co nie jest obojętne w przekładzie kompleksu stereotypów składających się na *Ostatnią Wieczerzę*. Uta M. Quasthoff, wychodząc ze stanowiska Lippmanna na temat orientacyjnej funkcji stereotypu, proponuje przyjęcie terminu „schemat”, który procesy rozumienia i przypominania ujmuje w kategoriach konstruowania, wyjaśnianych przez współczesne teorie kognitywne:

Schemat jest pewną niejęzykową poznawczą strukturą funkcjonującą w pamięci człowieka, w której na podstawie doświadczeń otrzymały swoją reprezentację typowe powiązania wewnątrz jakiegoś obszaru rzeczywistości. Schemat łączy pojęcia dotyczące przedmiotów, stanów, zdarzeń i czynności.

Takim schematem w pamięci uczestników kultury chrześcijańskiej jest *Ostatnia Wieczerza*. Składa się nań: wspólna wieczerza Jezusa i Apostołów o charakterze uczty ofiarnej; wiedza Jezusa o zdradzie Judasza, własnym męczeństwie i ofierze; przestoczenie i przesłanie wiary. Teoria konstruowania schematu obejmuje wyobraźnię i dyspozycje generowania informacji także za pomocą określonych struktur językowych, w które wpisane są schematy mentalne, przynależne zarówno zbiorowości, jak i jednostce. Schemat jest niewątpliwie mechanizmem mentalnym, generującym również stereotypy na poziomie organizacji systemu językowego: na poziomie leksyki, morfologii, składni i stylistyki, czyli użycia języka. Według niego, świat jest rozumiany i opisywany. Funkcja porządkująca języka w zakresie postrzegania, przeżywania, orzekania i samopoznawania została opisana w studiach psycholingwistycznych, filozofów i antropologów, nie

tylę jako narzędzie komunikacji, ile jako środek samoidentyfikacji²⁶, choć obu tych funkcji nie należy rozdzielać. Stereotypowość systemu językowego, będąca schematycznością, ułatwia komunikację, lecz podobnie jak rodzaje stereotypów — ikoniczne, literackie, behawioralne i kulturowe — stwarza bariery w postaci kategorii językowych, odpowiedzialnych za postrzeganie i porządkowanie danych obserwacyjnych. Zatem struktury językowe (podobnie jak pozajęzykowe schematy mentalne) mają w określonym języku funkcję reprezentacji stanowiska postrzegania rzeczywistości i łączenia z sobą pojęć dotyczących przedmiotów, stanów i czynności na podstawie doświadczenia.

Literatura przekracza bariery mentalne i kulturowe, podobnie jak sztuka w grze stereotypami. Czyni to również tłumacz świadomy występowania tego zjawiska, przy czym skupia się nie tylko na przybliżeniu czytelnikowi rodzinnemu obcych stereotypów, jeżeli odgrywają one rolę sensotwórczą, lecz w tym samym celu mocuje się z własnym systemem językowym, który konkretyzuje i konceptualizuje doświadczenie zmysłowe i umysłowe, pełniąc funkcję orientacyjną w postrzeganiu rzeczywistości, czyli taką, jak stereotyp. Na poziomie ustrukturywania języka przekroczenie granic poznania przezeń wyznaczonych jest dużo powolniejsze niż na poziomie innych rodzajów stereotypów.

Akt współtworzenia *Ostatniej Wieczery* przez tłumaczkę w języku słoweńskim dotyczy językowego obrazu świata i jego znaczenia sensotwórczego, ponieważ w zakresie tematu, koncepcji, struktury, fabuły pozostaje ona wierna zamysłowi autora oryginału. Zasadniczo daje się ona prowadzić oryginałowi, replikując jego styl, a tam, gdzie jest to możliwe, sygnalizując pewne powinowactwa stylistyczne z literaturą rodzimą, np. w somnambulicznym rozdziale pierwszym odczuwane jest zbliżenie do narracji z powieści Berty Bojetu *Filio ni doma*. Rozdział ten odgrywa istotną rolę w powieści i zaprzecza deklarowanej przez narratora przynależności do gatunku kroniki. Stanowi wstępną syntezę, silnie zmetaforyzowaną na poziomie powiązania zdarzeń sennych, całego utworu, tak jak ma to miejsce w zawiązaniu intrygi, z tą jednak różnicą, że struktury dyskursywne są syntetyzowane na poziomie interpretowanego sensu makrowypowiedzi narracyjnej²⁷. Korespondencja między narracją Berty Bojetu a narracją powieści dowodzi pewnego paralelizmu wypowiedzi dwóch różnych autorów właśnie ze względu na zawarte w nich świadectwo nieobecności, brak realiów (choć są nazywane), beczasowość i niedookreśloność. Unieważnia to dotychczasowe prawa rzeczywistości, jednocześnie do niej odwołując, na co pozwala konwencja snu. Mimo zauważalnej nici podobieństwa, inaczej, choć za pomocą dokładnego ekwiwalentu, konceptualizowana jest labilność świata przedstawionego w rozdziale pierwszym.

²⁶ Por. J. Kordys: *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna*. Kraków 2006.

²⁷ Por. U. Eco: *Lector in fabula...*, s. 149—161.

Schemat mentalny Ostatniej Wieczerzy obejmuje całość powieści, będąc silnie umocowanym w pamięci i podświadomości kulturowej. Dlatego rozdział pierwszy ma charakter somnambuliczny. W poetyce snu dopuszczalne jest wzajemne przenikanie przeszłości i teraźniejszości, wyobrażeń i faktów, przestrzeni bliskich z odległymi, co podkreśla rolę i ruch pamięci. Ważny mechanizm w funkcjonowaniu sennej rzeczywistości stanowi porównanie wewnątrztekstowe i porównanie w relacji z rzeczywistością pozatekstową. W jego strukturze ujawnia się sposób postrzegania i konstruowania opowiadacza.

Już w pierwszym akapicie sytuującym zdarzenia wszędzie i nigdzie narrator podkreśla lekkość w zakresie łączenia tego, co ciężkie i przyziemne („czarne, lśniące motory”, 9) z ulotnością snu w porównaniu „zwinne jak ważki” (9), odnoszącym się do motorów. Ciężar nie jest odczuwalny w wizji sennej. Dlatego ważka i motor świadczą o innym sposobie postrzegania niż „kałji pastiriji”, choć słoweńska nazwa (metaforyczna) wskazuje również na latającego owada, ważkę. W pierwszym zawarta jest ulotność czegoś, co było lub mogłoby być. Jednocześnie lot ważki daje jej wiele możliwości, czyli jego cechą dominującą jest zwinność. W drugim to samo doświadczenie zostało inaczej skonceptualizowane. Nazwa owada metaforycznie zwraca uwagę na swój desygnat. Cecha, zwinność, wynika z metaforycznego obrazu łączącego niemożliwe z możliwym. „Kałji pastiriji” w sensie dosłownym mogą występować w bajce. Wyrażenia „zwinne jak ważki” i „kałji pastiriji” (nazwa ważki) łączy jedna cecha — zwinność. Inny kategorialnie jest człon porównujący w budowanym szeregu przyległości. Przydawka dopełniaczowa ‘pasterze żmij’ łączy żywioł Powietrza, oznaczając ważkę i żywioł Ziemi, przywołując ciąg asocjacyjny implikujący magię baśni. Porównanie tłumaczki „gibčni kot kałji pastiriji”, będąc leksykalnym ekwiwalentem oryginału, stanowi rozbudowane wyrażenie metaforyczne, na które składa się metafora dopełniaczowa wchodząca w zakres porównania, co wymaga bardziej skomplikowanej pracy wyobraźni. Wyrażenie podobne jest do związku frazeologicznego, lecz *Slovar slovenskih frazemov* Janeza Kebera nie podaje takiego frazeologizmu. Jako takie konotuje zwinność; w maksymalnym polu semantycznym obu leksemów znalazły się znaczenia wskazujące na: specyficzny lot (latają zwinnie i mogą zawisnąć w locie, dlatego porównywane są do nich helikoptery), blask i dwie pary skrzydeł. Mamy zatem do czynienia z tym samym przedmiotem. Nazwa słoweńska wykazuje właściwość frazeologizmu, czyli jako jednorazowo użyte porównanie stanowi *hepax legomenon*²⁸. Mimo podobieństwa i odnalezionego ekwiwalentu, słoweńska konkretyzacja zapowiada złowrogość, ponieważ żmije zabijają swym jadem również człowieka, co już wyjaśnia następne zdanie: „Nieszczęśnik, który liczył na ociążałość ma-

²⁸ Metafora została użyta m.in. na określenie helikoptera („Delo”1972, 12—13, s. 8; „Informativni fužinar”, Ravne 2008; przekład A. Puhar książki Orwella 1984) oraz jako nazwa zespołu muzycznego.

szyny i pofolgował nogom — lub dostał zadyszki — płacił życiem” (s. 9). Funkcjonalnie więc motocykle więcej mają wspólnego ze żmijami, niosąc śmierć, niż z ważkami. Słoweńska nazwa ważki wprowadza ponadto grę opozycji dzięki metaforze opartej na substytucji (pasterz owiec — pasterz żmij). Leksyka własnego języka pozwoliła tłumacze stworzyć bardziej jednolity obraz zagrożenia niż autor, który w inny sposób gra opozycjami, łącząc w konwencji snu przeciwne odczucia strachu i przyjemności, lekkości i ciężaru, życia i śmierci w obrazie ruchu, w sennym zawrocie głowy, za pomocą mechanizmu jukstapozycji metaforyzującemu wypowiedź. Tym samym w odmienny sposób dociera do trudnej do wyrażenia w języku słoweńskim kreatywnej potencjalności, tkwiącej w możliwościach języka polskiego. Stan potencjalności umożliwia rozwój i stanowi jedyną rzeczywistość, trudną do przewidzenia nawet w ogólnym kierunku rozwoju, negatywnym czy pozytywnym. Sens ujawniający się w trakcie lektury oryginału pojawia się w przekładzie jako metaforyczna zapowiedź, zbliżając odbiorcę słoweńskiego do mechanizmu oraz idei generowanej w oryginale. Leksem „kačij pastir” stanowi więc o węźle dostępu do sensów oryginału, przenikania się czasów i przestrzeni, właściwego dla powieści Huellego.

System języka polskiego sprzyja wyrażaniu potencjalności i względności na poziomie użycia takich kategorii, jak imiesłowy, bezokolicznik, deminutywy, czas przyszły i teraźniejszy, strona bierna i czynna, a nawet kategoria fleksyjna narzędnika. Kategorie te występują w modelu języka słoweńskiego, lecz ich użycie różni się od użycia w języku polskim z uwagi na częstotliwość oraz punkt widzenia mówiącego. Można więc powiedzieć, że struktury gramatyczne kształtują stereotypowy obraz świata ze względu na ich dominację w określonym języku, biorąc pod uwagę nie tylko pojemność treściową tworzonych za ich pomocą znaczeń, lecz także ich strukturę morfologiczną i składniową. Dzięki nim ujawnia się postawa zbiorowości kategoryzującej świat, co potwierdza bogata literatura językoznawcza i literaturoznawcza z zakresu poetyki i stylistyki literackiej. W ten sposób niektóre formy czasownika w języku polskim, takie jak: imiesłowy, formy nieosobowe, nominalizacja, służą wyrażaniu wieloznaczności i potencjalności²⁹. Poczucie braku w powieści Huellego nie jest jednoznaczne z utratą sensu egzystencji, lecz stanowi niewiadomą odnośnie do przyszłości. Schemat mentalny Ostatniej Wieczerzy jako wydarzenia biblijnego zorientowany został na przeszłość. Stała obecność transcendencji (Boga) realizuje się we wspólnocie uczniów Chrystusa. W powieści wspólnota przeżywa głęboki kryzys. Pozostał jednak schemat zwizualizowany jako pusta sala i stół nakryty obrusem. Biesiadnicy odeszli lub mają dopiero przyjść, czyli są potencjalnie.

²⁹ Por. *Język a kultura*. T. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*. Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. Wrocław 1998; *Stereotyp jako składnik językowego obrazu świata*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. T. 2: *Współczesny język polski*. Red. J. Bartmiński. Wrocław—Lublin 1993, s. 363—387 — zbliżone nieco stanowiska językoznawców na temat stereotypu językowego.

Wyrażeniu potencjalności służą w języku polskim takie kategorie językowe, jak: nieosobowe formy czasownika, tryb przypuszczający, deminutyw, pleonazm itp. oraz szeroka gama przekształceń semantycznych i składniowych.

Szczególnych trudności przysparzają imiesłowowe i nieosobowe formy czasownikowe w przekładzie prozy polskiej na język słoweński, ponieważ brak możliwości odnalezienia ekwiwalencji na poziomie morfologicznym tłumacz najczęściej zastępuje bądź amplifikacją i redukcją, bądź odpowiednimi do wyrażenia sensu strukturami składniowymi³⁰. Jana Unuk odnajduje ich odpowiedniki, bez większego uszczerbku dla sensu oryginału, dzięki modyfikacji struktury składniowej. Równoczesność działania wyrażoną przez imiesłów przysłówkowy współczesny: „Rzucił się w ramiona sierżanta, **obśliniając go pocałunkami**”³¹ (s. 30), oddała za pomocą zdania współrzędnie złożonego łącznego: „Vrgel se je naredniku v objem **in ga poslinil s poljubi**” (s. 30). Przedstawia ją jednak w porządku linearnym, zgodnie ze słoweńską normą językową, z narzędnikiem wyrażonym z przyimkiem, czyli ‘za pomocą czegoś’ (pocałunków)”. W języku polskim nie ma następstwa wykonywanych czynności, poza pozycyjną. W innym miejscu temu celowi służy konstrukcja zdania podrzędnie złożonego okolicznikowego czasu. W oryginale: „Teraz, **wycierając ciało ręcznikiem**, z masochistyczną dokładnością **przypomniat sobie** każdy szczegół tamtego wydarzenia” (s. 132) — opowiadana terażniejszość (*preasens historcum*) przenika się z przeszłością zdarzenia przypominanego, zacierając granice czasowe dzięki użytemu imiesłowowi. Ekwiwantent: „Zdaj je, **medtem ko si je brisal telo s brisačo**, z mazohistično natančnostjo **obujal v spominu** vsako podrobnost tistega dogodka” (s. 135), w dążeniu do równoznaczności informacji nie pomija bodźca cielesnego, ponieważ pamięć dotyczy zarówno myśli, jak i ciała (dotyk ręcznika) odpowiedzialnych za powracające wspomnienie. W innym miejscu: „**Nie ruszając się z miejsca**, Berdo szukał w zasięgu wzroku narzędzia zbrodni” (s. 133), import znaczenia oryginału dokonał się za pomocą zdania parenetycznego, będącego dodaniem wyjaśniającym, a nie jednoczesnością czynu i myśli, z lekkim semantycznie wydźwiękiem ironicznym: Berdo je, **ne da bi se premaknil z mesta**, v dosegu pogleda iskal morilsko orodje” (s. 135). Podobne rozwiązania znajduje tłumaczka w kilku innych przypadkach, można je więc uznać za przyjętą normę, np.: „U Andrei Solaria — **przypomina sobie Roberts, unosząc na chwilę kapelusz z głowy i ocierając pot z czoła...**” (s. 65), w formie: „Pri Andrei Solariu, **si prikliče v spomin Roberts, medtem ko si za hip privzdigne klobuk in si obriše znoj s čela...**” (s. 66). Dwukrotnie użytemu imiesłowowi odpowiada w przekładzie powtórzenie tej samej konstrukcji składniowej.

³⁰ Por. B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998; Eadem: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010.

³¹ Wszystkie podkreślenia — B.T.

W poszukiwaniu ekwiwalentu polskich wyrażen z imiesłowem przysłówkowym współczesnym najczęściej wykorzystywana jest w przekładzie konstrukcja zdania podrzędnie złożonego okolicznikowego czasu: „**Pracując świeżo zatemperowanym ołówkiem**, przypomniał sobie podróż w górę Nilu...” (s. 147) — „**Ko je delal s sveže ošiljenim svinčnikom**, se je spomnil potovanja po Nilu navzgor...” (s. 150), oraz: „**Kierując swoje kroki** do kawiarni Maska, Berdo znów poczuł zapach tamtej górskiej rzeki, taniego tytoniu i naoliwionej broni” (s. 159) — „**Ko je nameril korake** proti kavarni Maska, je Berdo ponovno zaduhal vonj tiste gorske reke, poceni tabaka in naoljene puške” (s. 162). Często jest to rozwinięte zdanie pojedyncze: „**Mówiąc to**, jak wszyscy inni, spojrzał w niebo” (s. 15) — „**Ob teh besedah** se je kakor vsi drugi ozrl v nebo” (s. 15), w którym uzyskuje w pełni znaczenie równoczesności dwóch działań.

Linearność składniowa powraca natomiast w przypadku tłumaczenia imiesłowu przysłówkowego uprzedniego, np.: „**Pozdrowiwszy** lekko zdziwionych sprzedawców dywanów, przed którymi szybko rozstawił sztalugę, zabiera się do pracy” (s. 147) — „**Potem ko je pozdravil** rahlo začudene prodajalce preprog, pred katerami je naglo razstavil slikarsko stojalo, se je loti dela” (s. 150). Podobnie dzieje się w przypadku przekładu imiesłowu przymiotnikowego czynnego za pomocą konstrukcji zdania podrzędnie złożonego przydawkowego, np.: „**Legitymujący** przechodnia **policjanci**, których spostrzegłem kątem oka, zmierzając wolno na taras kawiarni El Raszid, należeli w tym mieście do normalnych widoków codziennego dnia...” (s. 14) — „**Policista, ki sta legitimirala** mimoidečego in sem ju opazil s koticom očesa, potem ko sem se počasi napotil na teraso kavarne El Raszid, sta v tem mestu sodila med normalne...” (s. 14—15). W tym przypadku częsta praktyka ekwiwalentyzowania wyrażenia z imiesłowem przymiotnikowym czynnym zdaniem podrzędnie złożonym przydawkowym w języku słoweńskim nie tylko prowadzi do pewnej redukcji znaczenia; wspomniani policjanci bowiem pozbawieni zostali także właściwości wyróżniających ich w tym mieście. Wyróżnia ich czynność ścigania, czego elementem jest legitymowanie. Osoba (policjant) została przedstawiona w oryginale jako narzędzie i działanie, przy czym w przekładzie czynność jest im dodana przez zaimek ‘który’, dzięki czemu zachowują charakter osobowy.

W języku polskim użycie deminutywu może być dwojakie, może wskazywać na małość i empatyczno-sympatyczny stosunek mówiącego do osoby lub przedmiotu bądź wyraża stosunek ironiczny do przedmiotu i/lub całości zjawiska lub wydarzenia. Jego znaczenie nacechowane użyciem ma cechy stereotypu językowego, kiedy struktura morfologiczna staje się nośnikiem treści ironicznych. W przekładzie ironia nie została zachowana ze względu na niemożność uzyskania w ten sposób rejestru stylistycznego, żargonowo-potocznego, w języku słoweńskim, np.: „Okienka wylatują?” (s. 29) — „Okna ven padajo?” (s. 29). Zapytania w sytuacji rozgrywanej się awantury uzyskują w przekładzie formę

oczekującą potwierdzenia, podczas gdy w oryginale sugerowana jest paranoiczność całego wydarzenia.

Podobnie się dzieje w przekładzie zdania wypowiedzianego przez milicjantów. Deminutyw jest w nim ironicznie i protekcyjnalnie nacechowany: „Wstrzymamy **dokumencik** i wezwiemy” (s. 29). Tłumaczka, nie mogąc w takiej funkcji użyć deminutywu i nie znajdując semantycznego odpowiednika czasownika „wstrzymując”, zastosowała amplifikację w celu wyrażenia postawy milicjantów w stosunku do podejrzanego: „Bomo zadrżeli dokument in **šli na sodišče**” (s. 29). Dodana informacja wskazuje na konsekwencję zajścia, lecz nie jest do końca zgodna z realiami, ponieważ „wezwiemy” oznaczało zwykle: na przesłuchanie w komisariacie MO lub rzadziej do sądu za zakłócanie porządku publicznego.

Struktura deminutywu presuponuje w języku polskim różne postawy mówiącego: przede wszystkim empatyczną, lecz również może wyrażać ironię, protekcyjnalizm, lekceważenie oraz zamiar zmanipulowania odbiorcy przez udawaną sympatię. Może również oznaczać naiwność mówiącego. Dyferencjuje też, w użyciu potocznym, przedmioty, jak np.: zegar i zegarek oznaczający zegarek na rękę, w przeciwieństwie do zegara ściennego, dworcowego itp. W języku słoweńskim wskazanie na właściwy desygnat wymaga dookreślenia: „[...] spojrziałem na zegarek” (s. 17). / „[...] sem pogledal na zapestno uro” (s. 17). Dwie różne postawy wpisane są w oba języki. W języku polskim nacechowanie semantyczne struktury morfologicznej pozbawione jest stałości stereotypu. Czytelna jest wątpliwość, czy małe rzeczywiście jest dobre, piękne i bezpieczne, zatem w użyciu deminutywu w języku polskim wpisana jest także jego funkcjonalna destereotypizacja.

Pośród stereotypów językowych stereotypy strukturalne są równie trudne do przetłumaczenia, jak stereotypy semantyczne obecne w znaczeniach słów. Nie są one wprawdzie nacechowane emocjonalnie, lecz wynikają z redukującego postrzegania rzeczywistości w sposobach jej kategoryzacji i za jej pomocą konceptualizacji. Pełne zrozumienie i świadomość tłumaczki *Ostatniej Wieczery* pozwoliły jej osiągnąć duże zbliżenie do obcości oryginału.

Stereotypy semantyczne tkwią w zjawiskach leksykalnych języka, takich jak: sposoby nazywania, przenośne użycia wyrazów, stałe wyrażenia, reguły tworzenia tekstu spójnego semantycznie, frazeologizmy, przysłowia itp.³² Ich przekładem kieruje znajomość realiów kultury wyjściowej i wiedzy uprzedniej odbiorcy docelowego.

W zakresie nazywania w języku polskim zwraca uwagę między innymi zachowanie dwóch leksemów, z których jeden może być kalką, jak w przypadku „obóz” i „łagier” na oznaczenie obozu koncentracyjnego. Obóz koncentracyjny

³² Por. J. Bartmiński, J. Panasiuk: *Stereotypy językowe*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. T. 2..., s. 363—389 — termin „stereotypy semantyczne”.

oznacza niemiecki obóz zagłady, łagier natomiast — radzieckie obozy pracy, w których śmiertelność wynikała z nieludzkich warunków życia, pracy i klimatu. Lagrami nazywa się też obozy internowanych przez Niemców wojskowych. Słoweński odpowiednik leksykalny *taborišče* jest neutralny. Nie zawiera informacji obecnej w wypowiedzi Lewady w rozdziale drugim:

— Na Place de la Concorde nie było kawiarni, tylko gilotyna! Za Robespierre’a około setki głów dziennie!

— Przesada. — Milczący do tej pory Berdo odstawił szklanę z dżinem — Najwyżej kilkanaście. Konserwatywna propaganda!

— A może łagry — doktor Lewada niemal wstał z kanapy — to też konserwatywna propaganda? (s. 38)

„Na Placu de la Concorde ni bilo kavarn, pač pa giljotina! Za Robespierrea okrog sto glav na dan?”

„To je pretiravanje”. Dotlej molčeči Berdo je odložil kozarec z džinom. „Kvečjemu med deset in dvajset. Konservativna propaganda!”

„Mogoče pa so taborišča”, je doktor Lewada skoraj vstal s stola, „tudi konservativna propaganda?” (s. 38)

Wyraźny temat polityczny, pojawiający się w rzeczywistości peerelowskiej w rozmowie młodych ludzi, za sprawą leksemu *lagier* jest nieczytelny dla odbiorcy słoweńskiego. Propaganda PRL nie dopuszczała do rozrachunku agresji radzieckiej na Polskę i jej konsekwencji w czasie drugiej wojny światowej. Zacierano takie fakty, jak wysyłanie Polaków do łagrów, katyńskie ludobójstwo czy fałszowane procesy sądowe. Wszystko to presuponuje kalka z języka rosyjskiego, łagier w kontekście rozmowy o ofiarach rewolucji, nieważne jakiej, czy tej osiemnastowiecznej (przywołanej w tekście), czy rewolucji rosyjskiej z 1917 r. Brak tej informacji nie przeszkadza w zrozumieniu sensu i zasadniczego przesłania powieści. Zubaża natomiast, podobnie jak poprzednie przesunięcia wynikające z funkcji struktury systemowej, złożony obraz polskiej rzeczywistości.

Obce źródło ma również rzeczownik *wara* w wyrażeniu „od moich rzeczy wara” (s. 28)³³, przetłumaczony bez obcych zapożyczeń jako: „od mojih reči pa **tace stran**” (s. 27), z zachowaniem słoweńskiego związku frazeologicznego (‘łapy z daleka’). Wprowadzone w przekładzie frazeologizmy odgrywają rolę osławiania obcości, a więc przybliżania tekstu czytelnikowi docelowemu, nie powodując zaburzeń znaczenia i sensu. Zmieniają jedynie obraz słoweńskiego opowiadacza, który jest bardziej familiarny: „poczułem dreszcz” (s. 16) — na określenie lęku — nie konotuje stosunku mówiącego do słuchacza, podczas gdy „dostałem gęsiej skórki” sugerowałoby horyzont narratora i spoufalenie z czy-

³³ Por. A. Brückner: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Wyd. 2. Warszawa 1970, s. 601 — rzeczownik „wara” pochodzi od czasownika ‘warować’ / ‘warować się’, mającego swe źródło w niemieckim „wahrnehmen”.

telnikiem przez zmianę rejestru stylistycznego wypowiedzi. Tak postępuje tłumaczka, dając ekwiwalent polskiego tekstu jako „oblila me je kurja polt” (s. 17), który jest ekwiwalentem „gęsiej skórki” z zamianą gęsi na kurę.

W procesie translatorskiego osławiania polski tekst staje się bardziej konkretny, tracąc wieloznaczność tam, gdzie nie wpływa to w zasadniczy sposób na rozumienie sensu. Jana Unuk stara się zachować równowagę między obcością (wtedy daje się prowadzić tekstowi) a osławianiem, co dowodzi jej kompetencji w zakresie komunikacji międzykulturowej. Zachowuje stereotypy, wokół których koncentruje się oryginał, podstawowe mechanizmy i przesłanki ich destereotypizacji, z wyjątkiem tych, na których przeszkodzie stoją stereotypy strukturalno-pragmatyczne obu języków, takie jak: zjawiska leksykalne (rodzaj przyjętego węzła dostępu do sensu, rejestry języka, związki frazeologiczne), morfologiczne (nacechowanie semantyczne deminutywu, narzędnik, formy nieosobowe czasownika i związana z tym wieloznaczność, a także potencjalność) oraz składniowe, dowodzące dominacji nieco innego stylu komunikacji kulturowej, wynikającego z odmiennych doświadczeń kulturowych, historycznych i geograficznych. Współtworzy więc w tym zakresie tekst docelowy, wprowadzając go w kontekst rodzimy za pomocą stereotypów semantycznych (np. związki frazeologiczne, typ myślenia obrazowego — „kačij pastir”, amplifikacje, redukcje) oraz strukturalnych (np. dbałość o zachowanie spójności w tekście). Dokonuje bowiem interpretacji tekstu wyjściowego jako jego doświadczonego czytelnika, a każdy

Akt czytania narzuca [...] swego rodzaju jednostronność. [...] Tekst jest niemy. [...] W rezultacie, rozumieć to coś więcej niż powtórzyć zdarzenie mowy, odtworzyć je w zdarzeniu podobnym; to także wytworzyć nowe zdarzenie, wychodząc od tekstu, w którym zdarzenie pierwotne zostało zobiektywizowane³⁴.

Oryginał konkretyzuje tłumacz, lecz dokonując jego transferu do kultury docelowej, staje się jego współtwórcą dla czytelnika sekundarnego, dla którego w podobny sposób jest niemy, czyli ma pozostać wyzwaniem. Dlatego mimo oswojenia powinien pozostawiać podobne możliwości interpretacyjne. Znamość stereotypów po obu stronach procesu komunikacyjnego jest jednym z warunków zachowania równowagi między obcością a swojskością. U podstaw powieści Pawła Huellego *Ostatnia Wieczerza* leżą dwa zasadnicze stereotypy kulturowe o charakterze uniwersalnym: religijny — ustanowienie Eucharystii i wspólnoty chrześcijańskiej, oraz stereotyp artysty i sztuki. Oba dotyczą transcendencji boskiej i ludzkiej w kontekście etyki, która rozumiana jest na wzór imperatywu moralnego Immanuela Kanta. Tłumaczka podejmuje, tak jak autor,

³⁴ P. Ricœur: *Wyjaśnianie i rozumienie*. Tłum. K. Rosner. W: P. Ricœur: *Język, tekst, interpretacja*. Wybór i wstęp K. Rosner. Tłum. P. Graff, K. Rosner. Warszawa 1989, s. 161, 165.

dialog z nimi na poziomie konceptu, lecz nie zawsze na poziomie stereotypów językowych (szczególnie strukturalnych), co często zależy od barier tkwiących w gramatyce i pragmatyce języka docelowego, a także w stereotypach wyobrażeń utwierdzonych w ikonografii (obraz Philippa de Champaigne na okładce przekładu). W wyniku tego schemat mentalny Ostatniej Wieczery pozbawiony został potencjalności wpisanej w oryginał za pomocą struktur językowych i wyobrażeniowych obecnych w pragmatyce języka polskiego i w polskiej kulturze.

Paradoksalnie interpretacja translatorska pozostaje wierna stereotypowi Polaka katolika, wierzącego i praktykującego, mimo że na poziomie treści powieści autor przeprowadza destereotypizację, a tłumaczka za nim. Objawia się to w przyjęciu wyłącznie perspektywy boskiej w konfrontacji z ikonografią i w niektórych rozwiązaniach na poziomie semantycznego stereotypu językowego, np. „Pan to jest Boży człowiek” (s. 47) — sąd wypowiedziany o doktorze Lewadzie, którego postawa etyczna jest jasna przetłumaczony jako „Vas je pa res Bog poslal” (s. 47). Różnica konceptualizacji nie kwestionuje prawości czy dobroci doktora, lecz stwarza inny układ zależnościowy. „Boży człowiek”, choć etymologicznie oznacza przynależnego Bogu, przez zdominowanie przymiotnikowe ma podobne znaczenie, jak dobry człowiek. Zatem dobro przynależy Bogu i tak samo człowiekowi, przy czym gdy ‘człowiek posłany przez Boga’ oznacza posłańca i wykonawcę bożych nakazów.

Oryginał, wchodząc w kulturę przyjmującą, nabiera jej cech nawet w przypadku przekładu stereotypów tak stałych, jak stereotypy religijne ze względu na obyczaj i światopogląd (np. *Wulgata*), styl komunikacji i sposób konceptualizacji („kačij pastiriji”) oraz struktury językowe konceptualizujące postrzeganie także za pomocą stereotypów.

Bożena Tokarz

Zadnja večerja Pawła Huelleja (in Jane Unuk)
kot soočenje z lastno tradicijo in tujo kulturo

Povzetek

Slovenski prevod romana *Zadnja večerja* Pawła Huelleja je izšel leta 2010, komaj tri leta po izidu izvirnika, prevedla ga je Jana Unuk.

Miselna shema *Zadnje večerje* (kot podlaga stereotipa), ki jo sestavljajo skupna večerja Jezusa in apostolov na način daritvene gostije, Jezusova vednost o Judeževi izdaji, lastnem mučeništvu in žrtvovanju ter preobrazba in sporočilo vere — obsega strukturo celotnega romana. Stereotip je vključen v kontekst sodobnih dogajanj kot argument širšega dialoga na temo skupnosti, svobode, izdaje, vere in umetnosti.

Jana Unuk je pri prenašanju smisla in ideje izvirnika v slovensko kulturo glede na uresničeni jezikovni transfer do določene mere soustvarjalka romana. Kljub prevajalkini zvestobi izvirniku in njenim prevajalskim veččinam miselna shema *Zadnje večerje*, naravnana na prihodnost, zaradi drugačne pragmatike slovenskega jezika in nekoliko drugačne kulturne imaginacije ni dosegla vseh potencialov izvirnika (zbujajočih upanje).

Ko izvirnik vstopa v ciljno kulturo, privzema njene lastnosti celo na ravni prevoda tako univerzalnih stereotipov, kot so religiozni stereotipi.

Ključne besede: stereotip, prevod, *Zadnja večerja*, Paweł Huelle, Jana Unuk.

Bożena Tokarz

Ostatnia Wieczerza by Paweł Huelle (and Jana Unuk) as a confrontation with own tradition and other people's culture

Summary

In 2010, only three years after the Polish edition, a translation by Jana Unuk of the novel *Ostatnia Wieczerza* ('The Last Supper') by Paweł Huelle appeared.

The mental schema of The Last Supper (the basis of a stereotype), which is in the character of a sacrificial feast and consists of: the shared supper of Jesus and the apostles, the knowledge of Jesus about the betrayal by Judas, about His own martyrdom, sacrifice and transubstantiation and the message of faith, covers the structure of the entire novel. The stereotype has been introduced into the context of the contemporary events as an argument of a broader dialogue on the topic of community, freedom, betrayal, religion and art.

In a way, Jana Unuk has become a co-author of the novel by transferring the sense and the idea of the original version to the Slovenian culture, due to the performed language transfer. Despite the faithfulness to the original and the translation art of the translator, the mental schema of The Last Supper that is oriented upon the future did not receive the potentiality of the original (giving hope) because of the different pragmatics of the Slovenian language and its slightly different cultural conception.

Entering into an accepting culture, the original assumes its features even on the level of translating stereotypes that are as stable as religious stereotypes.

Key words: a stereotype, translation, *The Last Supper*, Paweł Huelle, Jana Unuk.